



## **El film breve moderno argentino sobre arte. Un enfoque descentralizado acerca de la producción alternativa del Fondo Nacional de las Artes y de las escuelas de cine de universidades nacionales**

Javier Cossalter (\*)

ARK CAICYT: <https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690732/knbfx515z>

### **Resumen**

*La corriente del film sobre arte en Argentina se consolidó en el marco de una producción alternativa y descentralizada, impulsada fundamentalmente por las escuelas de cine de universidades nacionales y el Fondo Nacional de las Artes; dos instituciones surgidas en el contexto de reconversión del panorama cultural y cinematográfico nacional. En este sentido, el objetivo de este artículo consiste en examinar las particularidades del film sobre arte moderno en nuestro país en relación con las vías de financiación y las formas de producción empleadas, las modalidades estético-narrativas practicadas, la articulación con las identidades regionales y la expansión territorial de los nodos productivos audiovisuales. Así pues, la preponderancia del modelo documental, la primacía de la medida de corta duración, la prevalencia del arte visual y la vinculación del arte con las problemáticas sociales se erigen en tanto rasgos característicos de dicha tendencia fílmica a nivel local.*

**Palabras clave:** Film sobre arte; Producción alternativa; Cortometraje documental; Escuelas de cine; Fondo Nacional de las Artes.

### **The modern Argentine short film on arts. A decentralized approach to the alternative production of the Fondo Nacional de las Artes and the film schools of national universities**

#### **Abstract**

*The trend of film on arts in Argentina was consolidated within the framework of an alternative and decentralized production, fundamentally promoted by the film schools of national universities and the Fondo Nacional de las Artes; two institutions that emerged in the context of reconversion of the national cultural and cinematographic panorama. In this regard, the objective of this article is to examine the particularities of the modern film on arts in our country in relation to the funding methods and the forms of production, the aesthetic-narrative modalities practiced, the articulation with regional identities and the territorial expansion of audiovisual productive nodes. Thus, the preponderance of the documentary model, the primacy of the short film length, the prevalence of visual art and the connection of art with social problems emerge as characteristic features of this film trend at the local level.*

**Key words:** Film on arts; Alternative production; Documentary short film; Film schools; Fondo Nacional de las Artes.

---

(\*) Licenciado en Artes; Doctor en Historia y Teoría de las Artes; Pos-doctor en Ciencias Humanas y Sociales Artes (Universidad de Buenos Aires). Universidad de Buenos Aires / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Argentina. Email: [javiercossalter@gmail.com](mailto:javiercossalter@gmail.com) ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5660-6704>



“El film breve moderno argentino sobre arte. Un enfoque descentralizado acerca de la producción alternativa del Fondo Nacional de las Artes y de las escuelas de cine de universidades nacionales”

## **El film breve moderno argentino sobre arte. Un enfoque descentralizado acerca de la producción alternativa del Fondo Nacional de las Artes y de las escuelas de cine de universidades nacionales**

### **Introducción<sup>1</sup>**

La corriente del *film sobre arte* surgió en Europa a fines de la década del treinta y se consolidó luego de la Segunda Guerra Mundial como herramienta de cohesión cultural (G. Peydró, 2014). En Argentina dicha vertiente se cimentó de la mano de la renovación del terreno cultural, la reconfiguración del campo cinematográfico y la irrupción del cine moderno entre mediados de la década del cincuenta y mediados de los años setenta –fenómeno compartido, con sus particularidades, por otros países de América Latina–.<sup>2</sup> Esta tendencia intermedial alcanzó su máxima expresión en la coyuntura de un cine que ensayaba cambios profundos en los modos de producción y una preocupación explícita por redescubrir el lenguaje fílmico. En este sentido, las obras audiovisuales sobre arte realizadas en el ámbito nacional durante esta etapa se concibieron por fuera de los límites del cine de ficción canónico de estilo clásico y carácter masivo.

A partir de este problema, postulamos dos hipótesis que vertebran el recorrido planteado para este trabajo. En primer lugar, estamos en condiciones de afirmar que el desarrollo del film sobre arte en Argentina durante el período de la modernidad cinematográfica se produjo en el marco de una *producción alternativa* al modelo industrial, impulsada fundamentalmente por las escuelas de cine de universidades nacionales y el Fondo Nacional de las Artes. Estas instituciones surgieron en un contexto de reconversión del panorama cultural y cinematográfico local. En segundo lugar, podemos constatar que los modos de producción perfilados por dichas entidades determinaron una serie de rasgos estéticos, productivos e ideológicos que cobraron protagonismo en el campo cinematográfico nacional a partir de entonces: la preeminencia de la medida de corta duración, la experimentación de las formas expresivas y la explicitación del lenguaje fílmico, la primacía del modelo documental, la focalización en temáticas localistas, la descentralización de la producción y las relaciones interregionales.

Así pues, el objetivo de este artículo consiste en examinar las particularidades del film sobre arte moderno en nuestro país en relación con las vías de financiación y las formas de producción empleadas, las modalidades estético-narrativas practicadas, la articulación con las identidades regionales y la expansión territorial de los nodos productivos audiovisuales. Por tal motivo, organizaremos el escrito en tres secciones. En principio ubicaremos la problemática en el devenir de las esferas cultural y cinematográfica, situando el foco en el trayecto hacia la época abordada. En la segunda parte colocaremos la atención en el funcionamiento interno y vincular del Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán, el Departamento de Cinematografía de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, el Departamento de Cine de la escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba y el Instituto de Cine de la Universidad de Buenos Aires, en tanto espacios de formación y producción cinematográfica alternativa que impulsaron la realización de films sobre arte. En tercer lugar, examinaremos el rol del Fondo Nacional de las Artes en el estímulo a la producción y la visibilización del corto moderno sobre arte. Asimismo, a lo largo de estos dos últimos apartados analizaremos un corpus<sup>3</sup> de cortometrajes afines a esta corriente efectuados al interior de –o gracias a– estos entes, con el interés de dilucidar las premisas esbozadas.

---

<sup>1</sup> Este trabajo se desprende de un proyecto de investigación personal desarrollado en el marco de la Carrera del Investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, abocado al film sobre arte moderno en América Latina, y también forma parte de un proyecto colectivo en torno a las modalidades de producción y de representación en los cines de las regiones argentinas, subsidiado por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, y la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires.

<sup>2</sup> Para aproximarse a un estudio comparado del film sobre arte en América Latina, ver Cossalter (2022 a,b; 2023 a,b).

<sup>3</sup> Abordaremos los siguientes títulos, entre otros: *La verdadera historia de la primera fundación de Buenos Aires* (Fernando Birri, 1959), *Dimensión* (Aldo Luis Persano, 1960), *López Claro, su pintura mural americana* (Juan Oliva, 1960), *Hombre solo* (Fuad Quintar, 1964), *Carta de Fader* (Alfredo Mathé, 1965), *Pictografías del Cerro Colorado* (Raymundo Gleyzer, 1965), *Chucalezna* (Jorge Prelorán, 1968), *Vestigios* (Juan Oliva, 1970), *Pettoruti* (Luis A. Weksler, 1972).

*Del cine clásico-industrial de carácter comercial al cine moderno de índole socio-cultural*

Con el propósito de contextualizar el desarrollo del film sobre arte moderno argentino resulta necesario, en primera instancia, especificar y problematizar algunas nociones en torno a cierto cine predominante realizado hasta este momento en el terreno nacional, puesto que para conceptualizar la idea de un cine independiente o alternativo se debe implicar a su contraparte, con la cual aquel dialoga, discute y/o confronta. En este caso nos referimos concretamente a la producción de films de ficción en metraje de larga duración etiquetada bajo el rótulo de *cine clásico-industrial*, acaecida entre los inicios de la década del treinta, con las primeras películas sonoras de las compañías Argentina Sono Film y Lumiton, y mediados de los años cincuenta, límite establecido como consecuencia de la crisis de los estudios y la emergencia del cine moderno, entre otros factores (España, 2000).

Dicho cine de carácter comercial y popular pretendió reproducir las bases del modelo hollywoodense, cuya organización económica estaba sustentada en un triángulo compuesto por tres aristas interrelacionadas: el sistema de estudios, el sistema de estrellas y la tipología de géneros. Esta producción sustancial, relativamente estable y redituable, apuntada al gran público, fue tradicionalmente considerada por la historiografía local y extranjera como sinónimo del *cine nacional argentino*. No obstante, la misma se correspondía con las realizaciones fílmicas concebidas desde un particular sector geográfico del territorio: la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores, o lo que se conoce como el Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA). Este acentuado enfoque centralista –que desatendió las expresiones fílmicas efectuadas por fuera del área metropolitana– está siendo revisado en la contemporaneidad por investigaciones académicas como la que compilan Ana Laura Lusnich, Andrea Cuarterolo y Silvana Flores (2022),<sup>4</sup> quienes pretenden dar cuenta de los procesos cinematográficos que han tenido lugar en las diversas regiones que componen el país, desde los orígenes del cine hasta la actualidad. ¿Es posible pensar al cine argentino como un fenómeno lineal y homogéneo? El modelo de producción industrial, ¿fue replicado de forma sincrónica en otras provincias? ¿Qué conexiones se establecieron entre las distintas iniciativas audiovisuales regionales y qué tipo de relaciones estas construyeron con la producción radicada en Buenos Aires? Estos son algunos de los interrogantes que suscita el abordaje descentralizado de los cines producidos en las diferentes provincias y regiones; perspectiva de análisis que no omite la relevancia que tuvo el cine industrial capitalino, sino que lo enmarca dentro de un cine nacional diversificado, heterogéneo y discontinuo.

En este sentido, algunas premisas que se desprenden de esta visión panorámica nos permitirán comprender el devenir de nuestro objeto de estudio. En primer lugar, no todas las provincias y/o regiones iniciaron las actividades cinematográficas al mismo tiempo ni del mismo modo. Algunas lo hicieron de forma temprana, en el período silente; varias irrumpieron en la materia a mediados de los años cincuenta, de la mano de iniciativas personales, artesanales o bajo el amparo universitario; otras, en cambio, incursionaron en el séptimo arte en las últimas décadas del siglo XX, gracias a los avances tecnológicos. En segunda instancia, los diferentes focos de producción regional efectivamente configuraron múltiples vínculos con la institución cinematográfica central. De este modo:

si hablamos de la conexión entre regiones, es menester destacar las alusiones a la Ciudad de Buenos Aires, que obra como marco de comparación, ya sea para la instalación de modelos de representación que imitar, para la provisión de recursos financieros o humanos para la producción, así como para su diferenciación con los procesos al interior de cada región (Lusnich, Cuarterolo y Flores, 2022, p. 18).

---

<sup>4</sup> Las primeras historias del cine locales se limitaron a referenciar algunos films señeros producidos fuera de la capital. La alusión al resto del país estaba anclada generalmente al uso de locaciones en películas concebidas desde el centro. Trabajos más actuales como el que coordina Claudio España (2000; 2005) o los libros de Fernando Peña (2012) y Clara Kriger (2019) le otorgan un espacio considerable al cine producido en las diversas regiones: los casos de Film Andes S. A. en Mendoza, la Escuela Documental de Santa Fe o el Departamento de Cine de la Universidad de La Plata, entre otros núcleos de análisis. Asimismo, resulta pertinente señalar aquí investigaciones no producidas en el AMBA, como aquellas realizadas por Ignacio Dobreé (2018) y Julia Kejner (2017) sobre el cine concebido en Norpatagonia.

“El film breve moderno argentino sobre arte. Un enfoque descentralizado acerca de la producción alternativa del Fondo Nacional de las Artes y de las escuelas de cine de universidades nacionales”

Finalmente, si bien hubo propuestas puntuales a lo largo del país que intentaron poner en práctica durante la época del llamado cine clásico las bases productivas y expresivas del modelo industrial, se trata de casos aislados sin un hilo vertebrador que interconecte los distintos emprendimientos. Como bien señalan Constanza Grela Reina, Alejandro Kelly Hopfenblatt e Iván Morales:

el cine en las provincias durante el período clásico-industrial es un objeto fragmentario, una producción desperdigada en el territorio. No es posible determinar la existencia de polos, su producción no presenta una propuesta distintiva y homogénea en términos narrativos y representacionales, y su existencia no se basa en redes de colaboración interregionales (2022, p. 62).

De esta forma, dichas afirmaciones nos posibilitan desentrañar ciertos supuestos acerca del cine argentino de esta etapa y su transición hacia el período atendido en este trabajo. Por un lado, el largometraje de ficción se erigió como el canon dentro del proyecto industrial y comercial centralista, aunque no necesariamente se convirtió en una norma para la producción audiovisual en las otras regiones. En estrecha correlación con lo anterior, fuera de Buenos Aires el modelo estético-narrativo del cine de géneros no se impuso por sobre el tratamiento realista de problemáticas localistas y/o regionales. Por otra parte, la escasa o nula profesionalización del campo cinematográfico más allá del ámbito de la industria implicó que, por cuestiones de capacitación e infraestructura, muchos proyectos debieran necesariamente acudir al centro neurálgico del país en alguna de las etapas del proceso de confección del film. Sin embargo, esta situación fomentó también la búsqueda de formación externa, la posterior instauración de centros de aprendizaje y el fortalecimiento de los lazos interregionales. Por último, y en función de esta disparidad en el desarrollo cinematográfico a nivel nacional, los conceptos de *cine clásico* y *cine moderno* no comportan una significación unívoca, sino que deben definirse en una lectura contextual y relacional.

Por tanto, la noción de un *cine alternativo* en Argentina adquiere nuevas dimensiones luego de presentado este enfoque descentralizado, sobre todo en el contexto de desgaste y agotamiento del modelo clásico-industrial.<sup>5</sup> En los albores de los años cincuenta, y fundamentalmente a partir de mediados de década, comenzaron a surgir espacios de formación y realización alternativos a la institución cinematográfica canónica, desplegados en distintas partes del territorio.<sup>6</sup> Cabe destacar que hasta el momento, aparte de los casos de aprendizaje autodidacta, el conocimiento técnico se adquiría a través de la práctica misma al interior del set de filmación en el seno de la industria, lo que, como expresa Juan Oliva, tiene sus implicancias particulares:

la maquinaria industrial y comercial del cine no admite sino en ocasiones muy excepcionales tipo alguno de experimentación; su propio sistema de trabajo no permite al joven que se inicia, la decantación de sus experiencias, el maduramiento de sus inquietudes (...) sino que tiende a esterilizarlo en su engranaje (citado en Birri, 1964, p. 110).

En consecuencia, la gestación de diversos núcleos que combinan la formación y la exploración práctica del dispositivo fílmico fuera de los límites de la industria tendría como resultado la concreción de un cine innovador, libre de imposiciones y estereotipos. De acuerdo con Mauricio Durán Castro (2017), lo independiente del cine independiente puede manifestarse en distintas variables, como la temática, el estilo, el enfoque ideológico, el modo de producción, las estrategias comerciales y las vías de exhibición, entre otras. Efectivamente estas nuevas entidades se

---

<sup>5</sup> Para inicios de la década del cincuenta abundaban los productores aventureros que se aprovechaban del bajo interés de los créditos y los vencimientos a largo plazo para realizar películas que no escapaban al mero objeto comercial. De acuerdo con Clara Kriger: “los mecanismos de protección conducían a la corrupción funcional, es decir que seguramente el sistema estaba viciado por una alta dosis de discrecionalidad, sumada a la ausencia del control estatal sobre la utilización que hacían las empresas privadas de los subsidios otorgados” (2009, p. 100). Luego del golpe de Estado de 1955 no hubo más inversiones del Estado ni créditos. La actividad se paralizó completamente. Hacia fines de 1956 todos los estudios cerraron y algunos pocos reabrieron en 1957.

<sup>6</sup> Además de las escuelas de cine de universidades nacionales es posible mencionar dos centros formativos alternativos precursores: el Taller de Cine, creado por Jorge Macario, Arsenio Reinaldo Pica, Roberto Raschella y Jorge Tabachnik en 1951; y el Seminario de Cine de Buenos Aires, fundado por Mabel Itzcovich y Simón Feldman en 1953.

distanciaron del cine comercial concebido en Buenos Aires en cuanto a las formas de producción, los temas abordados y la concepción estética adoptada. Relegado hacia los márgenes por ser considerado un producto poco rentable, el cortometraje se convirtió en el medio privilegiado para impulsar la renovación cinematográfica en términos generales, y acompañar la irrupción y el desarrollo del cine moderno (Cossalter, 2017; 2018). El film breve no sólo permitió elevar a su máxima expresión la explicitación de la conciencia del lenguaje fílmico en tanto gesto nodal de la modernidad cinematográfica (Monterde, 1996), sino que al mismo tiempo se erigió como un vehículo efectivo de rescate de las identidades culturales y transformación de la realidad social del país.<sup>7</sup> Por ello, es posible aseverar que el cortometraje anticipó y apuntaló al nuevo cine argentino, conocido bajo el nombre de la *generación del 60* (Feldman, 1990), así como respaldó y radicalizó los postulados del cine social y político que tuvo su clímax a partir de fines de los años sesenta.

Esta reconversión del terreno cinematográfico se inserta en un contexto de modernización del campo cultural y artístico local, iniciado hacia mediados de los años cincuenta y prolongado durante toda la década del sesenta y parte de los setenta. En palabras de Ana Longoni y Mariano Mestman:

desde la segunda mitad de la década del 50 y a lo largo de la década siguiente, se vive un clima de fuerte modernización en la sociedad argentina. Este proceso, que es parte de la renovación cultural del mundo occidental, implica a nivel local el surgimiento de nuevos impulsos así como la visibilidad o la potenciación de otros que hasta entonces se habían desarrollado en forma atomizada (2008, p. 41).

Dentro de este escenario se crearon nuevas editoriales como por ejemplo Eudeba; se gestaron entidades estatales y privadas que funcionaron como faros de esta reestructuración cultural –el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, el Fondo Nacional de las Artes, y el Instituto Di Tella, entre otras– (Terán, 2004); se revitalizó el campo académico a través de la acogida de corrientes sociales como el estructuralismo, el marxismo y el existencialismo, junto con la instauración de las carreras de Psicología, Sociología y Educación. A su vez, el teatro, la literatura, las artes visuales y performáticas, entre otras disciplinas artísticas, vislumbraron aires de renovación, ya sea mediante la experimentación de los elementos significantes y los recursos del lenguaje y/o el acercamiento hacia la realidad circundante. Asimismo, la movilidad y el intercambio entre los diversos ámbitos fueron altamente eficaces en este período. Tal espíritu mancomunado puede explicarse a partir del concepto de *época*, acuñado por Claudia Gilman (2003) a propósito de este bloque temporal, en tanto conciencia de una sociedad que comparte un horizonte esperado de transformaciones en el campo de la cultura y que determina el discurso de lo deseable. Hacia finales de la década del sesenta se intensificó la politización del campo cultural como respuesta a las medidas adoptadas por el gobierno de facto de Juan Carlos Onganía tras el golpe de Estado de 1966, por lo que el debate arte/política cobró enorme centralidad dentro del terreno artístico e intelectual (Cossalter, 2016).

Es en esta coyuntura de dinamismo de las esferas artísticas, en articulación con la renovación productiva, expresiva y semántica del cine, que la corriente del film sobre arte halló buena acogida para su desarrollo y consolidación. Es posible encontrar algunos antecedentes de esta tendencia a nivel local entre fines de la década del cuarenta y principios de la del cincuenta, en derredor al proyecto Cine Escuela Argentino –dependiente del Ministerio de Educación–<sup>8</sup> y a través de encargos de empresas privadas u organismos estatales.<sup>9</sup> Lo cierto es que estas obras tenían un carácter pedagógico o respondían a un fin promocional/turístico, y la reflexión sobre el lenguaje

<sup>7</sup> La marginalidad, su independencia económica y el bajo presupuesto, la autonomía estética reflejada en la búsqueda de nuevos lenguajes y la viabilidad para abordar tópicos poco frecuentados, la condensación y concentración de los tiempos, la puesta en relieve de los aspectos visuales y perceptuales, la autorreflexión y la autoconciencia enunciativa, y la efectividad en la relación con el receptor son algunos de los rasgos potenciales del corto que favorecieron su productividad en la renovación expresiva, semántica y pragmática del cine nacional (Cossalter, 2018).

<sup>8</sup> Eduardo Galak e Iván Orbuch (2021) elaboraron un minucioso anexo donde es posible distinguir once producciones relativas al arte y las artesanías concebidas en el marco de dicho proyecto. *Reportaje a la pintura argentina de este siglo* (1950) es la única que, por el momento, se conserva físicamente.

<sup>9</sup> *El pequeño mundo de la boca* (Humberto Peruzzi, ca. 1953), producido por Ferrania Argentina y con la intención de publicitar su nueva película a color, es un claro ejemplo de ello.

“El film breve moderno argentino sobre arte. Un enfoque descentralizado acerca de la producción alternativa del Fondo Nacional de las Artes y de las escuelas de cine de universidades nacionales”

estaba contenida o era prácticamente nula. Salvo algunas excepciones, dichos productos pueden encuadrarse dentro de un estilo clásico.<sup>10</sup> Fue a partir de mediados de los años cincuenta, gracias a la creación de las escuelas de cine y del Fondo Nacional de las Artes, que dicha tipología fílmica logró asentarse, de la mano de una autonomía en el empleo de las formas expresivas, una apertura y diversificación de los temas, cambios en los modos de producir los films y la valorización de la función cultural del cine. En este sentido, cuatro características –tres de ellas compartidas con la producción europea originaria– sobresalen en el film sobre arte argentino moderno, las cuales serán materia de reflexión en los dos apartados siguientes: la preponderancia del modelo documental, la primacía de la medida de corta duración, la prevalencia del arte visual y, en tanto rasgo distintivo del contexto nacional, la articulación del arte con la problemática social y el registro de las identidades regionales.

### ***El film breve sobre arte bajo la órbita de una producción fílmica alternativa y descentralizada***

No es nuestra pretensión aquí elaborar una historia pormenorizada de las escuelas de cine de universidades nacionales; labor que escapa a los objetivos de este trabajo y que en mayor o menor medida ya ha sido realizada.<sup>11</sup> La intención es, entonces, concentrar la atención en aquellas particularidades en derredor a los modos de producción cinematográfica implicados en estas instituciones y su incidencia en las obras resultantes, tomando como objeto de reflexión al film sobre arte y sus especificidades. A su vez, se hará hincapié en las relaciones interregionales establecidas entre dichos organismos. Y una de las primeras claves para desentrañar las formas de producción alternativas emergentes en este período es comprender que el recurso financiero es sólo un aspecto del proceso productivo. Como bien señala Luis Alonso-García: “‘producir’ no solo se refiere a la cuenta de ingresos/gastos sino a la necesaria conexión entre lo económico/administrativo y lo estético/creativo de cualquier proyecto y producto audiovisual” (2018, p. 457). Incluso el financiamiento puede estar desligado del rédito económico o no ser un factor determinante para la concreción de tal o cual propuesta.

En lo que respecta a las escuelas de cine,<sup>12</sup> la producción está estrechamente ligada a la formación, y este enlace entre ambos campos no tiene precedentes en el contexto local. Sin embargo, no todos estos nuevos centros universitarios proyectaron del mismo modo las tareas de capacitación y su vínculo con la práctica fílmica, aunque sí compartieron el medio para emprender las metas propuestas: el cortometraje en tanto instrumento de exploración del lenguaje y/o dispositivo de expresión socio-cultural –variables que tampoco fueron uniformes–.

### **Los casos de Tucumán y Buenos Aires**

Si bien la historiografía suele omitir la existencia de las escuelas hasta promediar la década del cincuenta, momento en el que también sitúa la irrupción de la modernidad en el cine, lo interesante es que el Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán fue fundado en 1946, cuando todavía el modelo industrial estaba en su plenitud. Es cierto que la experimentación estética estuvo prácticamente ausente en las producciones de los primeros tiempos, en cambio primó el film científico y didáctico. No obstante, desde sus orígenes el departamento cinematográfico asumió la misión de producir películas documentales y sociales de corta duración (Mastracchio, 2006); tipología que cobraría protagonismo prontamente. Este temprano ejemplo, junto con la creación de los ya mencionados centros de producción independiente a comienzos de los años cincuenta, además de promover otras formas de concebir al cine nos permitiría “matizar

<sup>10</sup> Algunos casos paradigmáticos que anticiparon las innovaciones expresivas modernas de esta corriente fueron *Vía Crucis* (1947), de Cándido Moneo Sanz, llevado a cabo por Producciones Austral, y *Rogelio Yrurtia* (1953), de Enrico Gras –pionero del film sobre arte europeo que tuvo un breve paso por Argentina–, encargo de la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación de la Nación.

<sup>11</sup> Para profundizar en el estudio de estas entidades, ver Aimaretti, Bordigoni, y Campo (2009); Neil y Peralta (2008); Peralta (2013); Ceccato y Maina (1990); Moreschi (2012); Massari, Peña y Vallina (2006); Bilbao y Robles (2011); Mastracchio (2006); Cossalter (2018); Flores y Kejner (2021).

<sup>12</sup> Fuera de este estudio ha quedado el Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica, establecido por la ley que en 1957 había creado el Instituto Nacional de Cine, aunque puesto en funcionamiento hacia 1965. De un andar irregular en el período abordado, por problemas presupuestarios y políticos, con sede en Buenos Aires, una escasa producción de cortos y sin registrar films sobre arte, el mismo se convertiría en un faro para la formación de cineastas a partir de fines de la década del noventa bajo el nombre de Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica.

las periodizaciones tradicionales y abandonar el corte tajante entre la cinematografía clásica y moderna para pensar la idea de una convivencia y un traspaso gradual” (Cossalter, 2018, p. 31). El denominado ICUNT fue conducido desde su creación por Héctor Cosme Peirano, quien ya había realizado en Tucumán algunos cortos documentales en el período silente. En 1949 el organismo inició las actividades formativas mediante el lanzamiento de un curso especial de fotografía y cinematografía, cuyo plan de estudios establecía en el tercer año un aprendizaje teórico-práctico en torno al cine. Esta voluntad pedagógica fue refrendada en 1962 a través de la incorporación al Instituto del recientemente instaurado Centro de Comunicaciones Audiovisuales en la Universidad. Pese a estos intentos por profesionalizar el área, la ausencia de una educación formal determinó que la institución no lograra conformar un conjunto de egresados-realizadores reconocible. Aun así, el ICUNT se erigió como un espacio de producción fílmica donde se ensayaban temáticas innovadoras plasmadas en propuestas de corta duración. Ya para 1948 se habían concretado –gracias a la compra de tres cámaras portátiles– unas cuantas películas de uno o dos rollos identificadas bajo el rótulo de *cine-documentos*, destinadas a reflejar aspectos de la cultura provincial. Aunque se procuraba implantar un cine de marcado carácter local, la dependencia de Buenos Aires era forzosa en cuanto al procesamiento y revelado de la imagen, la sonorización y el copiado –entre otras facetas del quehacer cinematográfico–, lo cual elevaba los costos de producción. Ante esta situación se procedió, por ejemplo, a fabricar de forma doméstica el equipo grabador de sonido. En los años siguientes se puso en marcha un plan para alcanzar la deseada emancipación frente a los servicios requeridos a los laboratorios comerciales a partir de la creación de la infraestructura para el revelado; obra frustrada en 1963 por problemas económicos (Mastracchio, 2006, p. 116).

Ahora bien, dentro de esta producción documental se destacan dos tipologías que en algún punto podrían pensarse de manera conjunta, en este camino de diversificación y descentralización del cine nacional: el film sobre arte y la película de rescate de identidades y comunidades regionales; ambos documentos patrimoniales de valía cultural. Uno de los primeros cortos sobre arte del ICUNT que pudimos relevar es *Plástica* (1959), documental de doce minutos de duración, confeccionado en el formato de 35 mm color, que exhibe de manera pedagógica las tareas realizadas en un taller de pintura y el progreso de un cuadro, sumergiendo al espectador en el plano del pintor. Otro film breve documental referido a las artes es *Nace un violín* (Jorge Wyngaard, 1966). Con un matiz didáctico similar, la cámara registra el proceso de trabajo de dos artesanos o luthiers –maestro y discípulo– en pleno proceso de construcción de un violín en el taller, intercalado con imágenes de la Escuela de Luthería del Departamento de Artes de la Universidad, al tiempo que una voz over explica detalladamente en que consiste cada uno de los componentes que constituyen este instrumento.

Por otra parte, resulta pertinente resaltar el convenio que el organismo selló con el Fondo Nacional de las Artes para poner en marcha el Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Folklóricas Argentinas, proyecto liderado por el cineasta Jorge Prelorán<sup>13</sup> junto al asesoramiento del Dr. Raúl Augusto Cortázar entre 1963 y 1969. Básicamente la propuesta consistía en “viajar por las regiones del centro y noroeste, para documentar una serie de eventos de tenor folklórico y rescatar así cosas auténticamente argentinas para mostrar a los demás argentinos” (Rossi, 1987, p. 22). Como fruto de este programa inédito de interés cultural se realizaron diecinueve films breves en 16 mm, de los cuales sobresalen varios cortos que combinan el tópico del arte y las artesanías con la puesta en valor de las identidades locales, entre ellos *Un tejedor de Tilcara* (1966), *Artesanías santiagueñas* (1968) y *Chucalezna* (1968). Este último coloca el foco en los niños del pueblo homónimo, situado en la Quebrada de Humahuaca, provincia de Jujuy. En la primera parte del relato la cámara los retrata en las actividades de agricultura y ganadería, y de camino a la escuela. En ese trayecto se insertan planos generales y abiertos de la naturaleza que contrastan con los posteriores encuadres cerrados de estos niños estudiando. Acto seguido emergen sus voces al tiempo que el dispositivo los registra mientras pintan los paisajes de su tierra. En este punto, el proceso creativo de los infantes es exhibido a partir de una composición y puesta de cámara que evidencian una clara autoconciencia enunciativa, mediante tomas cerradas de los alumnos y sus

---

<sup>13</sup> Prelorán había viajado a Estados Unidos a comienzos de los años sesenta para formarse en la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA).

“El film breve moderno argentino sobre arte. Un enfoque descentralizado acerca de la producción alternativa del Fondo Nacional de las Artes y de las escuelas de cine de universidades nacionales”

trazos en el lienzo, primeros planos del instrumental plástico o un zoom invertido que se desprende de la pintura. Esta secuencia central concluye con un montaje rítmico de los diversos cuadros que acontecen uno tras otro y que cubren plenamente el cuadro fílmico. En definitiva, este cortometraje se acerca a los niños de Chuculezna con la intención de poner en valor, por medio del arte, la identidad cultural y la tradición local de este pueblo.

Finalmente, este marcado interés por concretar proyectos de producción ambulante con vistas a documentar y difundir la multiplicidad cultural regional, y el compromiso por afianzar los vínculos interregionales a través de un programa de difusión de las obras que trascienda los confines universitarios, se observa asimismo en las tareas de colaboración del ICUNT con entes y sociedades culturales mediante el préstamo de cortos concebidos en el Instituto para su exhibición en diversos festivales abocados al folklore nacional.<sup>14</sup> Cabe señalar que a partir 1966 se comenzó a destinar gran parte de los recursos humanos y financieros en la implementación de la Televisión Universitaria, lo que significó la desatención del Instituto Cinefotográfico, profundizada en 1969 luego de la muerte de Peirano.

El Instituto de Cine de la Universidad de Buenos Aires, abierto en el año 1955 y dependiente del Departamento de Cultura de dicha universidad, presenta algunas similitudes con el ICUNT en lo que respecta a las tareas formativas y al tipo de producción fílmica materializada. Dirigido por Aldo Luis Persano, el ICUBA centró su labor en la capacitación teórica y en la organización de cursos de formación en el área de la técnica cinematográfica bajo la modalidad de taller, sin establecer un plan de estudios sistemático. En este sentido, no había una aspiración profesional de parte de la institución, sino que se trataba de una formación complementaria en torno a un alumnado disperso. Por otra parte, en tanto común denominador de esta etapa de inauguración de centros de aprendizaje y proliferación de polos de producción cinematográfica a lo largo del país, podemos subrayar la movilidad y el flujo constante de realizadores reconocidos contratados como docentes en los distintos organismos educativos. Con respecto al ICUBA señalamos la presencia de Víctor Iturralde Rúa, quien brindó un curso sobre historia del cine en 1958. En cuanto a la realización fílmica, al igual que en el Instituto de Tucumán, el film de corta duración se erigió como medida privilegiada para concretar un cine que se diferenciaba de los cánones tradicionales de la producción comercial. En palabras de Nadia Paola Robles y Sofía Bilbao: “Este cine tomará la forma de cortometrajes, por razones de tipo presupuestarias y por ser la herramienta más adecuada para el film documental, pedagógico e informativo” (2011, p. 12).

Del mismo modo que el ICUNT, la producción del ICUBA estaba principalmente estructurada en derredor a criterios científicos y pedagógicos. No obstante, podemos hallar algunos ejemplos abocados al arte y al folklore, concebidos desde una perspectiva estética y social moderna, como son los casos de *Fiesta en Sumamao* (1961) y *Dimensión* (1960), ambos dirigidos por Persano. *Dimensión* es un film breve de nueve minutos de duración que consiste en un registro visual de esculturas móviles del diseñador y arquitecto Mauro Kunst. Pese a conformarse en su base como un registro documental de una obra de arte, la exploración manifiesta del lenguaje cinematográfico y una puesta en escena que roza la abstracción, alejan al corto de una impronta didáctica para imprimirle una huella experimental. Los objetos escultóricos colgantes, emplazados sobre un fondo negro y levemente iluminados, son recorridos por la cámara en un movimiento de travelling cuyo desarrollo temporal constituye el único anclaje narrativo del film. Así pues, la indeterminación espacial, como consecuencia del trabajo en fotografía de Ricardo Aronovich<sup>15</sup> que sólo permite descubrir fragmentos de los cuerpos móviles, rompe con los aspectos perceptuales tradicionales colocando el foco de atención en la autorreflexión del medio expresivo. A esto se suma una música de corte concreta y un montaje encadenado que también construye una temporalidad abstracta. En 1961 este cortometraje ganó el premio al mejor documental de arte en el I Festival Internacional de la Imagen Educativa de Mar del Plata. Por último, la existencia del ICUBA tendría su punto final con el golpe de Estado de 1966, si bien ya para 1963 se había abandonado la producción.

<sup>14</sup> Los films del ICUNT circularon en el I Festival del Folklore Sureño de Mar del Plata y en el III Festival Nacional de Folklore de Cosquín, así como en otros eventos organizados por el Fondo Nacional de las Artes.

<sup>15</sup> Aronovich fue uno de los técnicos más destacados del cine moderno argentino. Se encargó de la imagen en muchos de los cortos y largometrajes innovadores del período.



### **Los centros formativos de La Plata, Santa Fe y Córdoba**

A diferencia de los dos institutos universitarios revisitados, las escuelas de cine erigidas en las ciudades de La Plata, Santa Fe y Córdoba pueden pensarse en un camino mancomunado caracterizado esencialmente por la formación profesional, la experimentación y la politización. Estos tres lineamientos tuvieron al film de corta duración como vehículo dinamizador, lo cual contribuyó a la demarcación y el asentamiento de una producción alternativa al cine de espectáculo de carácter comercial y masivo que abrazó los tópicos del arte, la cultura y las problemáticas sociales localistas. En este sentido, concordamos con Mauricio Durán Castro cuando expresa que “el ‘cine independiente’ es pues la única manera en que otras voces digan sinceramente lo que no dice ni permite decir la ‘institución cinematográfica’” (2017, p. 157). Pero lo cierto es que, para modelar una verdadera opción frente al cine institucional, el primer paso era contar con una capacitación técnica integral que, como ya hemos advertido, sólo podía encontrarse hasta la fecha en el seno de la práctica industrial. Es por ello que quienes se convertirían en los principales referentes de este cine independiente salieron a buscar al exterior la formación y una determinada visión del séptimo arte que el país no ofrecía. De este modo, podemos constatar que Simón Feldman y Mabel Itzcovich estudiaron en el Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC) de París antes de conformar aquí el Seminario de Cine de Buenos Aires en 1953 y colaborar luego en los centros de La Plata y Córdoba, así como también se formaron allí Humberto Ríos y Fuad Quintar, realizadores que también impartieron clases en dichas escuelas. Por otro lado, Fernando Birri y Adelqui Camusso, dos figuras fundamentales en la instauración y el sostenimiento de la escuela de cine de Santa Fe, habían sido instruidos en el Centro Sperimentale di Cinematografia di Cinecittá en Roma. Finalmente, Cándido Moneo Sanz, el fundador de la escuela de La Plata, había realizado algunos viajes a Europa –sobre todo a España– donde, en el encuentro con personalidades del arte, tomó algunas ideas para la creación del departamento de cinematografía. De todas maneras, estas nuevas entidades apelaron igualmente a directores y técnicos de probada experiencia en el cine comercial hecho desde Buenos Aires, lo que da cuenta de este particular vínculo de distanciamiento y necesidad que la periferia le procuró al centro.

En 1955 se ofreció un curso de aproximación al cine en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, impartido por Cándido Moneo Sanz, cuya repercusión y ante la inexistencia de instrucción formal en el área llevó a la creación del Departamento de Cinematografía al año siguiente. Debido a la ausencia de un cuerpo docente calificado para enseñar la técnica y la teoría cinematográfica se decidió constituirlo convocando a personalidades provenientes de Buenos Aires que se habían desempeñado en distintas esferas del quehacer como la crítica, el guión o la producción. Entre ellas mencionamos a Edmundo Eichelbaum, Néstor Gaffet, Eduardo Blanco Amor, Pablo Tavernero y Rolando Fustiñana. Es decir que no sólo la infraestructura tecnológica estaba centralizada, sino también los recursos humanos e intelectuales requeridos para fundar un nuevo polo pedagógico y productivo. El interés primario era el de formar realizadores respaldados por un título oficial, aunque de entrada se planteó una divergencia con respecto al cine concebido en la capital. El corto documental fue entendido como un instrumento de expresión socio-cultural alejado de cualquier interés de mercado. Por consiguiente, al comienzo “la formación tenía una fuerte orientación teórica, con un perfil de producción cercano a las actividades cineclubísticas no comerciales” (Massari, Peña y Vallina, 2006, p. 41). Este enfoque alternativo fue apuntalado por la Cinemateca Argentina, a través del vínculo del historiador y crítico Fustiñana, a partir de la cual los alumnos podían descubrir las novedades en el ámbito del documental y del cine experimental europeo.

Ahora bien, lo singular resulta de la manera de planificar la operatividad del Departamento, en secciones específicas y funcionales al programa general: la escuela de cine, el espacio de producción y el polo de difusión. De acuerdo a Romina Massari, Fernando Martín Peña y Carlos Vallina, “este proyecto de sistema productivo era considerado *independiente* en el sentido de transcurrir fuera de la Industria Cinematográfica Comercial, abarcando temáticas que no se inscribían en ella: científica, educativa, cultural” (2006, p. 22). El recorrido esperado consistía en la integración de los egresados de la escuela al ámbito de la producción para luego divulgar el material fílmico cultural por medio de la organización de ciclos de cine y festivales nacionales e internacionales. En cuanto al tipo de propuesta fílmica, y al igual que en el resto de los centros de

“El film breve moderno argentino sobre arte. Un enfoque descentralizado acerca de la producción alternativa del Fondo Nacional de las Artes y de las escuelas de cine de universidades nacionales”

enseñanza, esta podía clasificarse en ejercicios formativos, proyectos colectivos y film-tesis, además de películas colaborativas y coproducciones. Pese a que este sistema independiente implicaba costos mínimos de producción, la ausencia de sustento financiero hizo que fuera imprescindible la búsqueda de apoyo económico externo a la universidad. De este modo, se suscribieron algunos contratos con entidades provinciales y organismos privados para culminar los films de la primera camada de estudiantes. Y aunque dicha escuela prácticamente no produjo films sobre arte,<sup>16</sup> esta fue una pieza primaria y fundamental para el tejido de renovación y extensión geográfica del cine independiente en el país.

De forma análoga y contemporáneamente surgió el proyecto universitario de formar cineastas en la provincia de Santa Fe, primero a través de un seminario corto y luego, gracias al éxito del mismo, mediante la creación del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral a cargo de Fernando Birri. Ya desde la producción de los primeros fotodocumentales efectuados a modo de ejercicio práctico se puede apreciar la impronta realista, popular y crítica que Birri pretendía imprimirle a un cine de fuerte anclaje local que se pensaba lejos del espectáculo comercial del cine masivo que se realizaba en Buenos Aires, y tendiente a reflejar la realidad social. Por tal motivo dicho espacio fue bautizado como *la escuela documental de Santa Fe*. Lo cierto es que un tipo de cinematografía alternativa como esta sólo era posible gracias a los avances técnicos que habilitaban el uso de cámaras más livianas, con mayor movilidad, y películas más sensibles que favorecían el rodaje en locaciones exteriores. A su vez, el formato de 16 mm implicaba menores costos de producción y suponía otras opciones de distribución y exhibición. Estas facilidades permitieron que comunidades y sujetos anteriormente marginados comenzaran a tener voz e imagen en el cine nacional. Es decir que se percibe una estrecha conexión entre la tecnología, los modos de producción y una determinada manera de trazar las dimensiones semántica y pragmática del cine.

Durante los primeros años se observa una fecunda producción de films documentales de índole social y cultural, entre los que se destacan dos cortos sobre arte: *La verdadera historia de la primera fundación de Buenos Aires* (Fernando Birri, 1959) y *López Claro, su pintura mural americana* (Juan Oliva, 1960). El corto de Birri se materializó gracias a un premio del Fondo Nacional de las Artes, fue producido por el artista plástico León Ferrari y el montaje estuvo a cargo de Antonio Ripoll.<sup>17</sup> Tomando como base un cuadro del pintor argentino Oscar Conti como único elemento visual y mediante el testimonio de Ulrico Schmidl, que es relatado por una voz en over, la cámara y el montaje narran la expedición de Pedro de Mendoza en el SXVI. Aquí entra en juego en su máximo esplendor la *dramatización de la pintura*, una de las categorías acuñadas por Guillermo G. Peydró (2014), máximo referente teórico acerca del film sobre arte. Esta engloba a los films donde el *marco* de la obra plástica coincide con el *cuadro* cinematográfico. En tales ejemplos la pintura se fragmenta gracias a las posibilidades que brindan los recursos de la edición y del encuadre, y dichos retazos son articulados en una nueva propuesta narrativa que vislumbra otras potencialidades semánticas. En el film en cuestión podemos hallar varios procedimientos que responden a esta modalidad. En primer lugar, observamos una serie de barcos en el agua que apuntan hacia el margen derecho, y la cámara que barre en sentido opuesto con la intención de simular el movimiento real. Otra forma de generar una sensación de movimiento por medio del montaje radica en fragmentar en dos planos cerrados los componentes de una misma acción: el querandí dispara una flecha y en el plano siguiente vemos el impacto de esta. A su vez, se recurre al montaje alternado entre un fragmento que aúna a los querandíes y otro que reúne a los soldados españoles para fabricar el enfrentamiento. En definitiva, podríamos catalogar a este film breve moderno como un producto híbrido: una ficción histórica atravesada por una estructura experimental sobre la base del registro documental de una pintura que adquiere una espacialidad y temporalidad cinematográficas gracias a la intervención creativa. Y en esta revisión histórica del pasado la perspectiva es crítica, puesto que se corre del triunfalismo y la heroicidad.

---

<sup>16</sup> En 1970 Silvia Verga realizó *Mayo*, un ejercicio fílmico que adopta una de las modalidades destacadas del film sobre arte –la dramatización de la imagen fija– para aplicarla, a través del montaje y del encuadre, a una serie de ilustraciones acerca de la Revolución de Mayo, en un paralelismo con el contexto político en curso.

<sup>17</sup> El caso de Ripoll es particular ya que sus comienzos se remontan al seno de la industria fílmica hacia finales de los años cuarenta. Luego tuvo su relanzamiento como montajista en el corto moderno y dejó su sello en varios de los largometrajes de la *generación del 60*.

Por su parte, el film breve de Oliva fue producido por Edgardo Pallero, una figura señera en el impulso al Nuevo Cine Latinoamericano que había estudiado producción cinematográfica en la primera cohorte del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.<sup>18</sup> Este documental, realizado por los alumnos en el formato de 35 mm, está centrado en el multifacético artista –pintor, grabador, dibujante, ceramista y escultor– César López Claro, radicado desde sus treinta años en la provincia de Santa Fe. El cortometraje conjuga la ya descrita categoría de la dramatización de la pintura con otra modalidad preponderante en el film sobre arte europeo y latinoamericano: el *cine procesual* (G. Peydró, 2014). Esta coloca la atención en el proceso creativo del artista. Generalmente la cámara penetra en el terreno del taller, posa su atención sobre el lienzo y focaliza en el instrumental. En esta oportunidad la voz narradora guía el recorrido por la obra de un artista comprometido que se ocupa del hombre de América, sus costumbres y las festividades de sus pueblos; “comunidades oprimidas de nuestra América” (Oliva, 1960, 00:09:22-00:09:24). Por un lado, presenciamos el proceso creativo de López Claro en su taller, que comienza con una pintura avanzada, prosigue con una serie de dibujos que inicia in situ y concluye con un mural de grandes dimensiones alojado en una de las paredes del estudio. En este trayecto sobresalen los primeros planos de las manos del pintor y de las herramientas de trabajo. Luego, de forma intercalada, asistimos a un montaje rítmico de dibujos y pinturas que ocupan la totalidad del cuadro fílmico al compás de una música autóctona. Allí, dos procedimientos permiten explotar las facultades del cine en su articulación con la plástica: el acercamiento y alejamiento de la cámara combinado con el recurso del desenfoco, y los primeros planos que posibilitan apreciar las texturas del cuadro.

El caso de Córdoba es diferente. La Dirección de Cultura de la Provincia había promovido para 1959 la creación de un centro de enseñanza de nivel terciario, conocido como Instituto de Cine Arte. Aunque sería recién luego de su cierre en 1963 que, gracias a un grupo de ex-alumnos, cobrará forma la iniciativa para instituir el Departamento de Cinematografía de la escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (Cossalter, 2016). Este fue puesto en funcionamiento en 1964 de la mano de “un equipo de técnicos idóneos constituido por concurso oficial, que se denominó: ‘Grupo Piloto de Cine’” (Moreschi, 2012, p. 213). La resolución estuvo a cargo de un jurado calificado procedente de Buenos Aires, y el equipo inicial estaba integrado por realizadores independientes que habían intervenido en la experiencia pedagógica precedente y técnicos provenientes del canal 10 de la televisión provincial. En este caso el entramado de base era completamente local. Resulta pertinente señalar que, de forma semejante a la estructura delineada por el instituto platense, el departamento se diseñó en principio bajo una estructura innovadora, global e interconectada, que contemplaba la escuela de cine, un centro de producción y un centro de difusión o extensión. Como parte de este último se montó un cineclub universitario, no sólo con el objetivo de poner a los estudiantes en contacto con cinematografías externas, sino también en tanto vía de divulgación para los films allí concebidos. Es decir que se pensaba en un circuito alternativo que articulara la formación junto a la realización y la exhibición. Esto fue posible gracias a la compra, con presupuesto propio, de un equipamiento mínimo que incluía cámaras de 8 y 16 mm, moviolas, proyectores y grabadores de sonido, fijos y portátiles (Moreschi, 2012, p. 216).

En relación al perfil adoptado por la escuela, se tomó en sus comienzos el modelo del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral sustentado en una producción doméstica de bajos costos y la prevalencia del film breve documental de carácter socio-cultural. De ahí que, al cabo de poco tiempo, ya se habían confeccionado varios cortos documentales en 16 mm en torno a tópicos de índole local. Entre ellos hacemos referencia al documental experimental *El hacer artístico en la Universidad (A)* (Grupo Piloto, 1964), que versa alrededor de las actividades de enseñanza artística de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, y que focaliza en el trabajo de la gente en los diversos rubros artísticos al compás de un collage musical. Por otra parte, y de un modo similar a lo acontecido en el ICUNT, el director del departamento de cine, Raúl Bulgheroni, formuló acuerdos con la Universidad Nacional de La Plata y el Fondo Nacional de las Artes para que cineastas emergentes en el terreno local, como Jorge Prelorán,

---

<sup>18</sup> Personalidad clave del cine independiente, intervendrá en la producción del primer largometraje de Birri, *Los inundados* (1962), participará en el movimiento del Cinema Novo a través de la producción junto a Thomas Farkas de varios cortos documentales sobre el nordeste brasileño, y formará parte del grupo Cine Liberación.

“El film breve moderno argentino sobre arte. Un enfoque descentralizado acerca de la producción alternativa del Fondo Nacional de las Artes y de las escuelas de cine de universidades nacionales”

Humberto Ríos y Raymundo Gleyzer, realicen de manera integral, desde el espacio universitario, cortos documentales que rescaten a los pueblos y comunidades situadas, principalmente, al interior de la provincia de Córdoba. En este plan de puesta en valor de la identidad cultural vernácula y regional, una vez más, el arte y las artesanías se imponen como temáticas predilectas de estos espacios de producción alternativa.

Por ejemplo, *Pictografías del Cerro Colorado* (Gleyzer, 1965), surgido de este acuerdo y con la colaboración de la Dirección Provincial de Turismo e Industrias Kaiser Argentina, es un corto documental que se aboca a la identidad de una comunidad antigua recuperada a través de su arte, su cultura. La narración en *over* orienta el relato y se apoya en los verdaderos testimonios –las pictografías– introducidos gracias al movimiento autónomo de la cámara. Con iluminación y cámara de Humberto Ríos, el film está organizado bajo un recorrido histórico y visual alrededor de las pictografías del Cerro Colorado ubicado al norte de la provincia de Córdoba. Un zoom hacia el cerro da comienzo a una danza de la contemplación donde el ojo de la cámara es el principal instrumento de promoción y visibilización de dicha cultura. Panorámicas horizontales y verticales se adentran en las formaciones de roca para posarse frente a las propias pictografías, y constituir instantes puramente plásticos de suspensión narrativa que instalan una pausa en el movimiento del film, conceptualizados bajo la idea del *plano-cuadro* (Bonitzer, 2007). Al tiempo que la voz narradora repone información acerca de la vida de los indígenas, la cámara efectúa diversos movimientos –travelling, movimiento oblicuo hacia un lado y hacia el otro, zoom, rápidos barridos hacia ambos lados, movimientos giratorios– sobre las figuras de animales como la tortuga, el cóndor, la cabra, la víbora y los depredadores carnívoros, entre otros. En el cierre, la cámara nos devuelve la imagen de uno de los pocos descendientes trabajando en “una tierra que no les pertenece”. En este sentido, la voz narradora concluye que “sólo nos queda el testimonio de una raza vencida” (Gleyzer, 1965, 00:14:09-00:14:11). En definitiva, este corto toma como objeto de reflexión a las pictografías del Cerro Colorado con el propósito de retratar y revalorizar la cultura y la identidad de una comunidad regional que se encontraba marginada por aquellos años.

Si bien cada una de estas tres escuelas vislumbra una periodización interna en cuanto a su devenir, en una segunda etapa acaecida entre comienzos y finales de la década del sesenta todas ellas consolidaron las labores relativas a la profesionalización de la formación. Este desarrollo puede apreciarse en la efectivización de los planes de estudio y del dictado de clases, la acreditación del título habilitante, la ampliación del equipamiento, el incremento de la matrícula y la renovación del cuerpo docente a través de la incorporación de realizadores que ya contaban con experiencia en el medio (Cossalter, 2016). Asimismo, egresados de una escuela comenzaron a impartir clases en las otras, lo cual permitió –junto con la circulación de los cineastas consagrados– seguir fortaleciendo los lazos interregionales y potenciar de esta manera las bases de una producción alternativa respecto al cine comercial y centralizado, aunque no por ello de carácter amateur.<sup>19</sup> En este sentido, la ficción empezó a ganar terreno en algunos espacios, aunque el corto documental continuaba dando sus frutos, puesto que la aspiración profesional propiciada no implicaba un abandono de la voluntad de expresión cultural y de compromiso con la realidad social que el dispositivo cinematográfico posibilitaba vehicular.

En relación al Departamento de Cine de la Universidad Nacional de La Plata, dos sucesos puntuales dan cuenta de este proceso de profesionalización. Por un lado, la adjudicación en 1961 del rango universitario a la carrera de cine, la aprobación del plan de estudios de cuatro años y la certificación del título de Licenciado en Realización Cinematográfica. Por el otro, luego de la renuncia de Moneo Sanz en 1962, se intensificó dicha dirección mediante la inclusión al plantel docente de técnicos y realizadores que formaban parte del denominado Nuevo Cine Argentino en ciernes por aquel entonces, como Antonio Ripoll, Simón Feldman, José Martínez Suárez, René Mugica, Rodolfo Kuhn y José David Kohon, entre otros. Asimismo, se unieron al equipo Humberto Ríos y Fuad Quintar –este último en el área de montaje–, quienes habían culminado poco tiempo atrás sus estudios en el IDHEC de París.

---

<sup>19</sup> Estas conexiones productivas culminaron en la década del setenta con la creación de la Coordinadora Universitaria de Cine conformada por estas tres escuelas.

Por su parte, en el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, con la asunción de Adelqui Camusso como director después de la renuncia de Birri, se observa una tendencia que coloca el énfasis en cuestiones estéticas, aunque el componente social sigue presente. Al crecimiento del alumnado se le sumó un mayor equipamiento técnico, que incluía nuevas cámaras y un laboratorio fotográfico (Ceccato y Maina, 1990). De acuerdo con el plan de estudios, los alumnos debían realizar un corto de diez minutos en 16 mm al finalizar el tercer año y con posterioridad el film-tesis en 35 mm. Debido a este aumento en el número de estudiantes la universidad no podía hacer frente a los costos de producción de dichas películas. A su vez, ya bajo el gobierno de facto de Onganía, la situación del Instituto era inestable, puesto que se había convertido en blanco de críticas como todo ente universitario. Por esta razón, “algunos estudiantes optaron por abandonar los estudios. Otros recurrieron a la ayuda económica del Fondo Nacional de las Artes, o del Instituto Nacional de Cinematografía, para poder diplomarse” (Ceccato y Maina, 1990, p. 9).

Por último, la puesta a punto del plan de estudios de cuatro años de duración para la Licenciatura y Profesorado en Cinematografía de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba fue demorado producto del golpe de Estado de 1966, por lo que recién al año siguiente se iniciaría el dictado de clases. Víctor Iturrealde Rúa –principal promotor de esta misión educativa– y José Martínez Suárez fueron los primeros cineastas de Buenos Aires que se sumaron al plantel docente local. Luego, Adelqui Camusso y Simón Feldman, dos realizadores y formadores experimentados, también se incorporaron a la plantilla. Otros como Humberto Ríos y Jorge Prelorán, que habían colaborado en los demás centros educativos examinados, participaron en tanto asesores visitantes. Esta red humana dinámica de capacitación teórica, técnica y práctica se completa con la integración de algunos egresados provenientes de la Universidad Nacional del Litoral, entre ellos Juan Oliva y Raúl Beceyro.

Hacia finales de la década del sesenta y principios de la del setenta la radicalización política que asumió el campo cinematográfico tuvo su correlato en el ámbito universitario. Por ello, se observa en las tres escuelas una interrupción en la función de la formación técnica y profesional para volcar todos los recursos a la reflexión en torno a la coyuntura social (Cossalter, 2018). Por ejemplo, los departamentos de cine de La Plata y Córdoba transformaron la estructura de cursada en una modalidad de taller integral bajo una dinámica horizontal. En tal contexto, el cortometraje documental sería una pieza clave en este camino de concientización y acción, gracias a la relación inmediata y la efectividad en su vinculación con el receptor. A pesar de este cambio de prioridades, el corto sobre arte todavía tendría algún resquicio –articulado con temáticas históricas–, como el ya mencionado ejercicio de Silvia Verga *Mayo* (1970) en La Plata o el documental arqueológico *Vestigios* (1970) de Juan Oliva en el Litoral. Este film breve, cuya producción ejecutiva estuvo a cargo de Carlos J. Gramaglia, plantea una puesta en valor patrimonial del arte precolombino en una analogía entre el trabajo del cineasta y del arqueólogo. Las primeras palabras de la voz narradora sostienen que: “lejos de todo centro, en las tierras áridas, junto a los hombres olvidados está el tiempo olvidado. El arqueólogo no se olvida, y en el rescate lo ayudan los hombres perdidos del noroeste argentino” (Oliva, 1970, 00:00:07-00:00:20). Ahora bien, dicha revalorización está atravesada por un ejercicio moderno de autorreflexión del lenguaje fílmico: alejamiento y acercamiento de la cámara desde y hacia los objetos, zoom invertido y cambio de figura por montaje, desenfoco y superposición, un montaje rítmico al compás de la música y un trabajo marcado sobre la iluminación. El corto concluye con una secuencia que parte de primerísimos planos a los ojos de sujetos que, al abrirse el encuadre y con la aparición de los créditos, identificamos como visitantes de la Muestra de Arte Precolombino del Museo Histórico Provincial de Rosario, provincia de Santa Fe, ocurrida entre mayo y junio de 1970, en donde las obras de arte anteriormente contempladas por la cámara se encontraban exhibidas. Cabe señalar que el registro de obras en museos era una práctica corriente en el film sobre arte latinoamericano de aquellos años.

Entre 1974 y 1976 los tres centros de enseñanza fueron cerrados, su personal cesanteado y gran parte del material fílmico saqueado y destruido. Con el retorno a la democracia estos fueron nuevamente puestos en funcionamiento; devenir que trasciende al período y a los objetivos planteados en este trabajo.

“El film breve moderno argentino sobre arte. Un enfoque descentralizado acerca de la producción alternativa del Fondo Nacional de las Artes y de las escuelas de cine de universidades nacionales”

### ***El Fondo Nacional de las Artes. Centro estatal neurálgico para el estímulo al film sobre arte moderno argentino***

En 1958, ante la ausencia de un organismo estatal que regule los medios económicos para el fomento de las manifestaciones artísticas nacionales, se creó el Fondo Nacional de las Artes (FNA); ente autárquico dependiente de la Dirección General de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia. Se erigía entonces un régimen financiero con el objetivo de conceder subvenciones, créditos y otro tipo de contribuciones a órganos oficiales y sujetos particulares que, según el Decreto-Ley N° 1224/58, “tengan en sus funciones la promoción, difusión y estímulo de las actividades artísticas y/o la conservación del patrimonio artístico nacional”.<sup>20</sup> También se otorgarían préstamos para la compra de equipamiento y la construcción de infraestructura tendientes a fortalecer el desarrollo artístico. Aquellas esferas del arte contempladas como posibles beneficiarias de dicho financiamiento eran: las artes plásticas, la literatura, el teatro, la arquitectura, el cine, la danza y las expresiones folklóricas.

En lo que concierne al quehacer cinematográfico hemos ya señalado la injerencia que el Fondo tuvo en la concreción de convenios y programas colaborativos con las entidades universitarias para materializar propuestas fílmicas innovadoras de índole cultural, así como difundir tales obras en el país y en el exterior. No obstante, más allá de estos acuerdos específicos, el FNA promovió especialmente la producción de películas breves afines a la corriente del film sobre arte, sobre todo a partir de la instauración en el año 1962 del Régimen de Fomento al Cine de Cortometraje. Así pues, por medio de la resolución n° 1635/62, se definió:

la conveniencia de estimular la producción de películas de cortometraje orientadas a servir de un modo más directo los objetivos del FONDO NACIONAL DE LAS ARTES y que la contribución económica del organismo a la producción de películas de cortometraje reside en aquellas que tienden a convertirse en vehículos de difusión del patrimonio artístico y literario nacional en sus aspectos más amplios.<sup>21</sup>

En este sentido, la asistencia del Fondo consistió en la concesión de préstamos de hasta la totalidad del presupuesto del film a cortos que tengan como finalidad:

exponer la obra de artistas plásticos, compositores, intérpretes teatrales y de danza; reseñar sobre historia del arte; difundir el folklore argentino; documentar técnicas artísticas; documentar el desarrollo de actividades culturales (Cossalter, 2017, p. 15).

Bajo estas grandes directrices, los tópicos incentivados se correspondían con las diversas disciplinas artísticas que el Fondo procuraba sustentar. De acuerdo con el artículo 5° de la reglamentación, las películas concebidas gracias al apoyo económico del FNA podían ser realizadas tanto en el formato de 35 mm o en el de 16 mm, en blanco y negro o color, y su duración no debía exceder los veinte minutos. Asimismo, el organismo ofreció créditos a realizadores y productores para la obtención de equipos técnicos. Cabe señalar que este régimen de fomento fue refrendado en 1969 conforme a los mismos términos.

Retomando la idea de un cine independiente respecto del modelo industrial, estamos en condiciones de afirmar que el tipo de producción cinematográfica configurado por este ente estatal, desde el financiamiento –préstamos adjudicados en tres tramos–, pasando por el medio de expresión –la incidencia del cortometraje–, el paso fílmico –libertad de elección entre un formato profesional y otro semiprofesional–, la temática –el arte en términos generales– y la misión –contribución a la cultura nacional–, se erige como alternativo a la institución cinematográfica. Esta distinción frente al cine comercial canónico se observa también en las fases posteriores a la finalización del film puesto que, según el artículo 8° de la disposición, por un lado, el Fondo podía adquirir una copia de la película subsidiada con el propósito de conformar una cineteca destinada a la “difusión de las artes” y, por el otro, el productor de la obra tenía total autonomía para

<sup>20</sup> Decreto Ley N° 1224/58 de 1958. Creación del Fondo Nacional de las Artes. 14 de febrero de 1958. Boletín Oficial, Presidencia de la Nación.

<sup>21</sup> Resolución N° 1635/62 de 1962. [Fondo Nacional de las Artes]. Fomento del Cine de Corto-Metraje. 7 de junio de 1962.

explotarla comercialmente sin ninguna restricción. En definitiva, la idiosincrasia del FNA se alejaba de la búsqueda del rédito económico en torno a las producciones que apoyaba, ya que este comprendía al film de corta duración en tanto vehículo de expresión cultural y no como una mercancía rentable. Tales apreciaciones pueden corroborarse en la configuración estética y semántica de los films resultantes; obras profundamente modernas y de marcado talante exploratorio.

Al igual que en las escuelas de cine, y en función de los lineamientos planteados por el Fondo para abordar problemáticas de índole cultural, el documental se impuso como modelo cinematográfico predilecto en este sistema de apoyo crediticio. En palabras de Javier Campo: “bajo el amparo de este régimen se establecía que sólo serían financiadas ‘películas documentales sobre temas de arte’, dejando afuera películas de ficción o de ‘carácter comercial’” (2012, p. 41). Lo cierto es que, más allá de la preponderancia del documental, otras variantes emergieron gracias a las posibilidades del medio y a las libertades concedidas por el régimen, en un contexto de innovación del lenguaje y espíritu creativo. De esta forma, afloraron producciones que empleaban el recurso de la animación, otras que rozaban los límites con la ficción y películas puramente experimentales. En cuanto a la tipología artística, si bien hallamos unos cuantos ejemplos abocados a la música y a la literatura,<sup>22</sup> el arte visual es el que prevalece, en un destaque equivalente entre las piezas sobre pintura, escultura y grabado.<sup>23</sup>

Por otro lado, tal como anticipamos al comienzo del trabajo y corroboramos en el apartado anterior, la temática social se manifestó en tanto rasgo singular del film sobre arte local, alrededor de la categoría en torno a las expresiones folklóricas. En este punto, a través de un relevamiento exhaustivo del catálogo del FNA, podemos constatar que el organismo apostó a su vez por el rescate de identidades regionales y el impulso a un cine independiente que trascienda los confines de la capital, por medio del estímulo a obras de productores/realizadores provenientes de distintas provincias del país y tópicos centrados en artistas de diversa procedencia geográfica. En este sentido, y puesto que otros trabajos ya han realizado el análisis detallado de un corpus extenso de films breves sobre arte financiados por dicho ente,<sup>24</sup> a los fines de nuestra propuesta, y en virtud de las hipótesis expuestas, rescatamos tres cortos documentales que evidencian aspectos modernos en su organización interna y que responden a esta descentralización de la producción cinematográfica nacional.

En primer lugar, *Hombre solo* (Fuad Quintar, 1964) fue producido de forma conjunta por el Grupo Prisma<sup>25</sup> y por la Asociación de Realizadores de Cortometraje fundada en 1955; entidades que bregaban por un cine nacional independiente. Fuad Quintar, oriundo de Catamarca, tal como señalamos, había estudiado cine en Francia y en su retorno ejerció la docencia en las escuelas de universidades nacionales emergentes. El film en cuestión aborda la práctica de la pintura y consiste en un recorrido visual por las obras del artista plástico salteño Ramiro Dávalos, quien se había formado en la Universidad Nacional de Tucumán con Lino Enea Spilimbergo. Ahora bien, el documental vislumbra una particularidad: la presencia de los cuadros se entrelaza con imágenes en movimiento de los espacios naturales y de los habitantes, en el norte de nuestro país, que se constituyeron como fuente de inspiración para el artista. En este sentido, la autoconciencia de la estructura narrativa y la importancia del ojo de la cámara son recursos centrales en pos de traspasar las fronteras del arte hacia el terreno de lo social. Las pinturas de Dávalos pueden ser apreciadas a través de un plano fijo del cuadro que ocupa la totalidad del cuadro cinematográfico o por medio de movimientos de cámara dinámicos e intensivos en torno a las obras. El núcleo central del relato se sustenta en la articulación de situaciones reales con pinturas donde visualizamos posturas y paisajes similares. Este bloque capital continúa con el registro de los trabajadores de la tierra en ambas materialidades y culmina con un montaje corto y rítmico de diferentes trabajadores en

<sup>22</sup> En relación a la música mencionamos a *Filiberto* (1965) y *Fuelle Querido* (1966) de Mauricio Berú, y *Buenos Aires Beat* (1971) de Néstor Abel Cosentino. En referencia a la literatura resaltamos a *Nacimiento de un libro* (Mario Sábato, 1963), *Juvenilia* (Luis Moglia Barth, 1964) y *Permanencia* (Mario Sábato y Pablo Szir, 1969).

<sup>23</sup> El listado de cortos sobre arte visual respaldados por el Fondo es extenso. Señalamos algunos como por ejemplo *El día y la noche* (Carlos González Groppa, 1958), *Victor Rebuffo* (Simón Feldman, 1963), *Cuatro pintores, hoy* (Fernando Arce, 1964), *Cándido López. La guerra de la triple alianza* (Jorge Abad, 1966), *Aida Carballo y su mundo* (Mara Horenstein, 1970) y *Guernica* (Alfredo Mina, 1971).

<sup>24</sup> Ver, por ejemplo, los escritos de Campo (2012), Cossalter (2017) y Gauna (2019).

<sup>25</sup> El mismo estaba integrado por Mercedes Arias, Héctor Giordano, Arturo Gómez, Franz Grum, Juan Guthmann, Fuad Quintar y Andrés Wappner.

“El film breve moderno argentino sobre arte. Un enfoque descentralizado acerca de la producción alternativa del Fondo Nacional de las Artes y de las escuelas de cine de universidades nacionales”

sincronía con el sonido de un instrumento de viento local –ritmo que se torna progresivamente más rápido gracias al trabajo de montaje de Antonio Ripoll–. En suma, este film relaciona el arte con las identidades regionales, aunque sea simplemente para visibilizar la obra de un artista y dar a conocer algunas pinceladas de la comunidad que lo ha inspirado, puesto que la reivindicación de las pinturas es también el rescate de un sector geográfico y social.

Por otra parte, *Carta de Fader* (1965) fue realizado y producido por Alfredo Mathé, compaginado por Antonio Ripoll y con imagen de Ricardo Aronovich. Mathé se había desempeñado como crítico de cine y responsable de la sección de espectáculos del diario *Córdoba* de dicha provincia previo a su incursión en la práctica fílmica. El corto está focalizado en la obra del artista plástico nacido en Francia y radicado luego en Córdoba, Fernando Fader, quien se convirtió en uno de los máximos representantes del movimiento impresionista en el país. El documental combina la modalidad biográfica con las categorías de la dramatización de la pintura y la tendencia poética (G. Peydró, 2014). La lectura en over de una carta de Fader a una amiga expresando sensaciones sobre su vida personal y su producción artística funciona como eje vertebrador del montaje de pinturas y dibujos de su autoría, así como aporta algunas notas poéticas que encontrarán su correlato en el accionar de la cámara. El procedimiento cinematográfico principal es el alejamiento de la cámara que parte de un fragmento del cuadro para luego encuadrar desde un plano general la totalidad del mismo, combinado con un montaje directo a fin de cambiar de manera dinámica la pieza artística contemplada.

Por último, *Pettoruti* (1972) es un cortometraje dirigido por Luis A. Weksler –alias Walmo–, quien había estudiado pintura experimental antes de adentrarse en el séptimo arte. Como su nombre lo indica, el film está enfocado en el artista homónimo, pintor vanguardista oriundo de la ciudad de La Plata y director del Museo Provincial de Bellas Artes. El documental está basado en la autobiografía de Emilio Pettorutti, *Un pintor ante el espejo*, editada por el Fondo Nacional de las Artes en 1968, apenas tres años antes de su muerte. El relato está construido a partir de una banda visual heterogénea –recortes de diarios, imágenes en movimiento de archivo de la ciudad de La Plata, fotografías del artista, tomas en su atelier en pleno proceso creativo, imágenes de sus obras expuestas en museos nacionales e internacionales– y una banda de sonido polifónica –su propia voz, la locución de algunos pasajes de su autobiografía y una superposición de voces en tono irónico– con el propósito de revalorizar a Pettorutti y marcar el recorrido desde la incompreensión hasta el reconocimiento de su obra. En este sentido destacamos, por un lado, la secuencia conformada por un montaje veloz entre fotografías y cuadros del artista acompañado de un collage experimental en la banda sonora con críticas hacia su obra y, por el otro, las imágenes de la retrospectiva en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1962 y de la XI Bienal de San Pablo en 1971, que dan cuenta de la posterior legitimación de su producción tanto a nivel local como en el extranjero.

Finalmente, como ya expresamos, el Fondo Nacional de las Artes concentró asimismo su atención en la difusión de las obras que subsidiaba. De este modo, otorgó premios, envió cortos al exterior y planificó muestras y festivales. Entre tantos eventos cabe señalar la organización del I Festival Argentino del Film de Arte en 1964, en el cual el film breve *Hombre solo* ganó el segundo premio. Este certamen fue reeditado en 1965, 1967, 1971 y 1973 gracias a la gran convocatoria de público.

### ***Reflexiones finales***

A lo largo del presente trabajo hemos pretendido desentrañar las condiciones de desarrollo y los rasgos particulares del film sobre arte moderno en Argentina. El apogeo de esta corriente acaeció de la mano de una transformación en los modos de producción, la exploración de las potencialidades del lenguaje y en un entorno de innovación y dinamismo de las esferas artísticas. En este sentido, dicha tendencia fue fomentada por el Fondo Nacional de las Artes y las escuelas de cine de universidades nacionales, organismos creados en esta coyuntura de renovación del campo cultural y cinematográfico local que impulsaron una producción alternativa respecto al cine industrial centralista, aunque dependiente en los inicios de su infraestructura y capital humano.

Así pues, tales entidades favorecieron la descentralización del cine nacional a través de la formación de cineastas, la expansión de los polos productivos a lo ancho del territorio y el



estímulo a temáticas de índole socio-cultural que focalizan la atención en problemáticas localistas e identidades regionales, entre las que se destaca el tópico del arte. Esta extensión de un cine alternativo por fuera de la ciudad capital del país y sus alrededores se concretó conforme a los avances tecnológicos en materia de nuevos equipamientos y el empleo de formatos más económicos, así como gracias a las posibilidades ofrecidas por el film de corta duración y el modelo documental; vehículos de expresión marginados por la institución cinematográfica y sus productos de carácter comercial y masivo.

Para concluir, podemos apuntar algunas singularidades acerca del corto moderno sobre arte argentino y en torno al devenir de la producción independiente, la expansión geográfica de la cinematografía nacional y la injerencia de las escuelas de cine en dicho proceso. En primer lugar, el film breve sobre arte vislumbra, en su auge, las huellas de un contexto mancomunado de renovación y diálogo de los campos cinematográfico y artístico-cultural. Por un lado, mediante el movimiento autónomo de la cámara, la evidencia del montaje y la autoconciencia del encuadre. Por el otro, a través de la colaboración de artistas en algunos rubros técnicos, el registro fílmico de muestras y exhibiciones museísticas, y el interés por revalorizar la obra de figuras trascendentes de nuestra escena artística.

No obstante, como bien señalamos, la interrelación del arte con las problemáticas sociales y las identidades de comunidades regionales marginadas es la cualidad que distingue a esta tendencia local en relación a su desarrollo en otras latitudes. Este fuerte anclaje social y territorial responde directamente al avance de una producción alternativa y descentralizada incentivada, justamente, por las escuelas de cine y el Fondo Nacional de las Artes. Asimismo, estos films sobre arte se erigen como documentos de carácter cultural cuya legitimidad y preservación hasta la actualidad son méritos exclusivos de la temprana conciencia patrimonial que demostró y sostuvo el FNA, por medio de una gran difusión de estas películas en su tiempo y a raíz de la conformación de una cineteca con el legado de sus propias obras y otras que fue adquiriendo en el curso de los años, disponibles hoy para su visualización.

Por su parte, y en tanto otro puente entre la etapa abordada y la contemporaneidad, las escuelas de cine de universidades nacionales fueron pioneras en este proceso de diversificación geográfica de la formación y de la producción independiente; desarrollo ampliado y consolidado en las primeras décadas del nuevo milenio de acuerdo con factores de orden tecnológico, político y cultural. En principio, el fortalecimiento de la tecnología digital supuso una mayor democratización del acceso a los medios de producción audiovisual en comparación con el panorama brindado por la introducción del video analógico en la década del ochenta. Luego, las políticas públicas orientadas al sector cumplieron un rol fundamental en dicho ensanchamiento de los polos productivos alrededor del país. Podemos señalar, entonces, la implementación del Concurso Federal para el Desarrollo de Proyectos de Largometraje “Raymundo Gleyzer” desde el año 2006; la sanción en 2009 de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (Ley n° 26.522), cuya finalidad era la regulación y descentralización de los servicios de comunicación audiovisual en todo el territorio, reflejado en la concreción de los diversos planes de fomento regionales; y en último lugar, pero no por ello menos importante, la puesta en marcha a partir de 2015 de las sedes regionales de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica en el NEA –Corrientes, Chaco, Entre Ríos, Formosa y Misiones–, el NOA –Catamarca, Jujuy, La Rioja, Tucumán, Santiago del Estero y Salta–, Cuyo –Mendoza, San Luis y San Juan– y Patagonia Norte –La Pampa, Neuquén y Río Negro–.<sup>26</sup>

Al igual que en las entidades formativas que hemos analizado, en estas escuelas de cine el film de corta duración también se impuso como vehículo de aprendizaje y de expresión. A su vez, es posible apreciar que en las películas de la primera camada de egresados la realidad local y las problemáticas comunes a la región afloraron como temáticas privilegiadas. Y así como el film sobre arte tuvo otrora cierta pregnancia, probablemente otros tópicos de índole cultural sobresalgan en las obras concebidas al interior de los nuevos centros de enseñanza y en derredor a la producción audiovisual regional independiente, los cuales ameritarían también un estudio pormenorizado.

---

<sup>26</sup> Para profundizar en esta temática, ver Castro Avelleyra, Grosman, Nannetti y Sala (2022).

“El film breve moderno argentino sobre arte. Un enfoque descentralizado acerca de la producción alternativa del Fondo Nacional de las Artes y de las escuelas de cine de universidades nacionales”

## Fuentes

Decreto Ley N° 1224/58 de 1958. Creación del Fondo Nacional de las Artes. 14 de febrero de 1958. Boletín Oficial, Presidencia de la Nación.

Resolución N° 1635/62 de 1962. [Fondo Nacional de las Artes]. Fomento del Cine de Corto-Metraje. 7 de junio de 1962.

## Bibliografía

Aimaretti, M., Bordigoni, L. y Campo, J. (2009). La Escuela Documental de Santa Fe: un ciempiés que camina. En: A. L. Lusnich y P. Piedras (eds). *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 359-394.

Alonso-García, L. (2018). El proyecto fílmico y la teoría general de la producción. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 18 (3), 443-459. DOI: <http://dx.doi.org/10.5209/ARAB.59617>

Bilbao, S. y Robles, N. P. (2011). Vanguardia, Universidad y Cinematografía: La experiencia del Instituto de Cine de la Universidad de Buenos Aires. *Actas IX Jornadas de Sociología. Capitalismo del siglo XXI, crisis y reconfiguraciones. Luces y sombras en América Latina*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Birri, F. (1964). Organigrama 60. *La escuela documental de Santa Fe*. Santa Fe: Prohistoria Ediciones, 110-111.

Bonitzer, P. (2007). *Desencuadros. Cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

Campo, J. (2012). De óleo, tinta y celuloide. Cortometrajes sobre las artes en los sesenta y setenta. *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires: Imago Mundi, 39-65.

Castro Avelleyra, A., Grosman, C., Nannetti, L. y Sala, J. (2022). Proyecciones e impacto de la inserción de las sedes de la ENERC en las regiones argentinas. En: A. L. Lusnich, A. Cuarterolo y S. Flores (comp.). *Cines regionales en cruce. Un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado* (pp. 141-162). Buenos Aires: Eudeba.

Ceccato, G. y Maina, M. (1990). El Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. *Cuadernos del INCERC*. Paraná: Universidad Nacional de Entre Ríos, 1-15.

Cossalter, J. (2016). *El cortometraje en Argentina y su relación con la modernidad cinematográfica (1950-1976)* (Tesis de Doctorado inédita). Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, Argentina.

Cossalter, J. (2017). El Fondo Nacional de las Artes y el cortometraje argentino. Modernización cultural y estética. *Sociohistórica*, 40 (035), 1-22. DOI: <https://doi.org/10.24215/18521606e035>

Cossalter, J. (2018). Del centro a la periferia. Las escuelas de cine nacionales, las rupturas del cortometraje y las nuevas formas de representación de los sectores populares en la transición del cine clásico al moderno. *Folia Histórica del Nordeste*, 32, 7-33. DOI: <http://dx.doi.org/10.30972/fhn.0323493>

Cossalter, J. (2022a). Una aproximación a la corriente del film sobre arte en la Cuba posrevolucionaria. *Ñawi: arte, diseño, comunicación*, 6 (1), 19-39. DOI: <https://doi.org/10.37785/nw.v6n1.a1>

Cossalter, J. (2022b). La patrimonialización del corto documental moderno sobre arte en América Latina. Rescate y revalorización en México y en Chile. *Dixit*, 36 (2), 4-22. DOI: <https://doi.org/10.22235/d.v36i2.2970>

Cossalter, J. (2023 a). El film sobre arte argentino y su auge durante la modernidad cinematográfica. Particularidades históricas, teóricas y estéticas. *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 57, 27-48. DOI: <https://doi.org/10.15366/secuencias2023.057.002>

Cossalter, J. (2023 b). Arte, cine y patrimonio: la documentación audiovisual y el registro experimental de exposiciones museísticas en el film breve moderno sobre arte en México y en Brasil. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, 25 (47), 161-183. DOI: <https://doi.org/10.14393/artc-v25-n47-2023-73172>

Dobreé, I. (2018). El cine regional como experiencia: realizadores, espectadores y espacios de exhibición en la Norpatagonia de los ochenta. *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, 8, 89-107. Recuperado de <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/588/519>

Duran Castro, M. (2017). Sobre lo independiente del cine independiente. *Hojas Universitarias*, 54, 146-160. Recuperado de [https://editorial.ucecentral.edu.co/ojs\\_uc/index.php/hojasUniv/article/view/1059](https://editorial.ucecentral.edu.co/ojs_uc/index.php/hojasUniv/article/view/1059)

España, C. (comp.) (2000). *Cine argentino: industria y clasicismo / 1933-1956*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, Vol. I.

España, C. (comp.) (2005). *Cine argentino, modernidad y vanguardias 1957/1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, Vol. I. y Vol. II.

Feldman, S. (1990). *La generación del 60*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, INC, Legasa.

Flores, S. y Kejner, J. E. (2021). Escuelas y carreras de educación superior en cine y audiovisual en la Patagonia: procesos históricos y ámbitos formativos emergentes. *Folia Histórica del Nordeste*, 40, 99-130. DOI: <https://doi.org/10.30972/fhn.0404717>

G. Peydró, G. (2014). *Del racconto al ensayo: cartografías del cine sobre arte* (Tesis de Doctorado). Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, España.

Galak, E. y Orbuch, I. (2021). *Políticas de la imagen y de la imaginación en el peronismo. La radioenseñanza y la cinematografía escolar como dispositivos pedagógicos para una Nueva Argentina*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Gauna, J. P. (2019). El cortometraje político argentino (1958-1975). Una mirada desde el catálogo del Fondo Nacional de las Artes. *Del Prudente Saber Y El Máximo Posible De Sabor*, 11, 69-93. Recuperado de <http://rct.fc.edu.uner.edu.ar/index.php/prudente/article/view/141>

Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

- Grela Reina, C., Kelly Hopfenblatt, A. y Morales, I. (2022). El cine en las provincias (1933-1956: un objeto fragmentario. En: A. L. Lusnich, A. Cuarterolo y S. Flores (comp.). *Cines regionales en cruce. Un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado* (pp. 61-85). Buenos Aires: Eudeba.
- Kejner, J. (2017). Historia del audiovisual en y desde la Norpatagonia. Relaciones entre tradiciones, instituciones y formaciones. *Folia Histórica del Nordeste*, 30, 65-93. DOI: <https://doi.org/10.30972/fhn.0302723>
- Kruger, C. (2009). *Cine y peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Longoni, A., y Mestman, M. (2008). *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- Kruger, C. (ed.) (2019). *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina*. New York: Peter Lang Publishing, Inc.
- Lusnich, A. L., Cuarterolo, A. y Flores, S. (comp.) (2022). *Cines regionales en cruce. Un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*. Buenos Aires: Eudeba.
- Massari, R., Peña, F. M. y Vallina, C. (2006). *Escuela de Cine, Universidad Nacional de La Plata: creación, rescate y memoria*. La Plata: UNLP.
- Mastracchio, L. R. (comp.) (2006). *Instituto Cinefotográfico UNT. 60 años (1946- 2006)*. San Miguel de Tucumán: Escuela de Cine, Video y Tv de la UNT.
- Monterde, J. E. (1996). La modernidad cinematográfica. *Historia General del Cine*. Madrid: Ediciones Cátedra S. A., Vol. IX, Europa y Asia, 15-45.
- Moreschi, O. (2012). Construir la memoria. El Departamento de Cine de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. *Toma Uno*, 1, 207-222. DOI: <https://doi.org/10.55442/tomauno.n1.2012.8581>
- Neil, C. y Peralta, S. (2008). *Fotogramas santafesinos. Instituto de Cinematografía de la UNL. 1956/1976*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Peña, F. M. (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos, Fundación OSDE.
- Peralta, S. (2013). Cuánto le podemos pedir al cine. *El hilo de la fábula*, 13. DOI: <https://doi.org/10.14409/hf.v1i13>
- Rossi, J. J. (comp.) (1987). *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán*. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.
- Terán, O. (coord.) (2004). *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores Argentina/Fundación OSDE.

### Listado filmográfico

- Abad, J. (Director). 1966. *Cándido López. La guerra de la triple alianza* [Cortometraje]. Fondo Nacional de las Artes.
- Arce, F. (Director). 1964. *Cuatro pintores, hoy* [Cortometraje]. Fondo Nacional de las Artes.
- Berú, M. (Director). 1965. *Filiberto* [Cortometraje]. Fondo Nacional de las Artes.
- Berú, M. (Director). 1966. *Fuelle Querido* [Cortometraje]. Fondo Nacional de las Artes.
- Birri, F. (Director). 1959. *La verdadera historia de la primera fundación de Buenos Aires* [Cortometraje]. Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.
- Birri, F. (Director). 1962. *Los inundados* [Largometraje]. Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.
- Cosentino, N. A. (Director). 1971. *Buenos Aires Beat* [Cortometraje]. Fondo Nacional de las Artes.
- Feldman, S. (Director). 1963. *Victor Rebuffo* [Cortometraje]. Fondo Nacional de las Artes.
- Gleyzer, R. (Director). *Pictografías del Cerro Colorado* [Cortometraje]. Departamento de Cinematografía de la escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba / Fondo Nacional de las Artes.
- González Groppa, C. (Director). 1958. *El día y la noche* [Cortometraje]. Fondo Nacional de las Artes.
- Gras, E. (Director). 1953. *Rogelio Yrurtia* [Cortometraje]. Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación de la Nación.
- Grupo Piloto (Colectivo de directores). 1964. *El hacer artístico en la Universidad (A)* [Cortometraje]. Departamento de Cinematografía de la escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.
- Horenstein, M. (Directora). 1970. *Aida Carballo y su mundo* [Cortometraje]. Fondo Nacional de las Artes.
- Mathé, A. (Director). 1965. *Carta de Fader* [Cortometraje]. Fondo Nacional de las Artes.
- Mina, A. (Director). 1971. *Guernica* [Cortometraje]. Fondo Nacional de las Artes.
- Mogliá Barth, L. (Director). 1964. *Juvenilia* [Cortometraje]. Fondo Nacional de las Artes.
- Moneo Sanz, C. (Director). 1947. *Vía Crucis* [Cortometraje]. Producciones Austral.
- Oliva, J. (Director). 1960. *López Claro, su pintura mural americana* [Cortometraje]. Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.
- Oliva, J. (Director). 1970. *Vestigios* [Cortometraje]. Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.
- Persano, A. L. (Director). 1960. *Dimensión* [Cortometraje]. Instituto de Cine de la Universidad de Buenos Aires.
- Persano, A. L. (Director). 1961. *Fiesta en Sumamao* [Cortometraje]. Instituto de Cine de la Universidad de Buenos Aires.
- Peruzzi, H. (Director). ca. 1953. *El pequeño mundo de la boca* [Cortometraje]. Ferrania Argentina.
- Prelorán, J. (Director). 1966. *Un tejedor de Tilcara* [Cortometraje]. Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán / Fondo Nacional de las Artes.
- Prelorán, J. (Director). 1968. *Artesanías santiagueñas* [Cortometraje]. Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán / Fondo Nacional de las Artes.
- Prelorán, J. (Director). 1968. *Chucalezna* [Cortometraje]. Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán / Fondo Nacional de las Artes.
- Quintar, F. (Director). 1964. *Hombre solo* [Cortometraje]. Grupo Prisma / Asociación de Realizadores de Cortometraje / Fondo Nacional de las Artes.

“El film breve moderno argentino sobre arte. Un enfoque descentralizado acerca de la producción alternativa del Fondo Nacional de las Artes y de las escuelas de cine de universidades nacionales”

s/d. 1950. *Reportaje a la pintura argentina de este siglo* [Cortometraje]. Cine Escuela Argentino, Ministerio de Educación de la Nación.

s/d. 1959. *Plástica* [Cortometraje]. Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán.

Sábato, M. (Director). 1963. *Nacimiento de un libro* [Cortometraje]. Fondo Nacional de las Artes.

Sábato, M. y Szir, P. (Directores). 1969. *Permanencia* [Cortometraje]. Fondo Nacional de las Artes.

Verga, S. (Directora). 1970. *Mayo* [Cortometraje]. Departamento de Cinematografía de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Weksler, L. A. (Director). 1972. *Pettoruti* [Cortometraje]. Fondo Nacional de las Artes.

Wyngaard, J. (Director). 1966. *Nace un violín* [Cortometraje]. Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán.

Recibido: 12/04/2024  
Evaluado: 18/08/2024  
Versión Final: 02/09/2024